

A BESTA DE “DONA” OUROANA: SOBRE
UMA CANTIGA DE JOÃO GARCIA DE
GUILHADE (B 1499, V 1109)

“DONA” OUROANA’S BEAST: ON A SONG BY
JOÃO GARCIA DE GUILHADE (B 1499, V 1109)

HENRIQUE MARQUES SAMYN¹

1 Professor Associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Resumo: O artigo tenciona analisar a cantiga galego-portuguesa “Dona Ouroana, pois já besta havedes” (B 1499, V 1109), de João Garcia de Guilhade, importante trovador português que frequentou a corte de D. Afonso X. Aproveitando elementos presentes na fortuna crítica, a interpretação proposta argumenta em favor da inscrição definitiva da cantiga no *corpus* medieval galego-português que trata de mulheres que, nos tempos atuais, poderiam ser qualificadas como “lésbicas”.

Palavras-chave: trovadorismo, soldadeiras, cantigas de escárnio e maldizer.

Abstract: The article intends to analyze the galician-portuguese *cantiga* “Dona Ouroana, pois já besta havedes” (B 1499, V 1109) (B 1499, V 1109), by João Garcia de Guilhade, an important Portuguese troubadour who attended the court of D. Afonso X. Drawing on elements present in the critical resources, the proposed interpretation argues in favor of the definitive inscription of the song in the Galician-Portuguese *corpus* that deals with women who, in current times, could be categorized as “lesbians.”

Keywords: troubadourism, *soldadeiras*, satirical songs.

1 INTRODUÇÃO

No artigo intitulado “Do erotismo entre mulheres em duas cantigas trovadorescas: sobre ‘Mari’Mateu, ir-me quer’eu daqué[m]’ (B 1583, V 1115), de Afonso Anes do Cotom; e ‘A vós, Dona Abadessa’ (B 1604bis, V 1137), de Fernando Esquio” (SAMYN, 2018), abordei as representações de relações sexuais entre mulheres em cantigas medievais galego-portuguesas. Naquele momento – como agora –, deliberadamente optei por não recorrer ao conceito de lesbianidade, considerando as especificidades do pensamento medieval; a esse propósito, resgato, ainda que sucintamente, as reflexões apresentadas na parte introdutória daquele artigo. A partir de três recortes discursivos, observei que, primeiro, o discurso teológico-filosófico operava com a distinção entre o *amor concupiscentiae* (ou *eros*) e o *amor amicitiae* (ou *agape*), embora uma conciliação entre um e outro fosse possível; em segundo lugar, o discurso das novelas de cavalaria expunha a diferença entre as experiências amorosas de Lancelote (como tributário da *fin’amors*) e de seu filho Galaz (o “cavaleiro penitente”); em terceiro lugar, destaquei a clivagem imposta no discurso clerical entre o *amor purus* e o *amor mixtus*, presente no *De Amore* de Capellanus e nos *Carmina Burana*, por exemplo. O que havia de comum a todas essas concepções era, precisamente, a ilegitimação do amor entre iguais, ou seja: o não reconhecimento, tanto no discurso teológico-fi-

losófico quanto no discurso profano, da possibilidade de que homens pudessem amar homens e mulheres pudessem amar mulheres – algo não inventado pelo pensamento medieval, mas por ele acolhido.

Uma consequência disso foi a dupla invisibilização e a dupla marginalização de mulheres que hoje em dia poderiam ser qualificadas como lésbicas, nos âmbitos discursivos filosófico-teológico e profano. Ao caracterizar a paixão e o pensamento próprios do amor, o capelão André não deixava de mencionar “*alterius sexus*” (CAPELLANUS, 1985, p. 54), ao passo que a teologia medieval recorria ao discurso epistolar paulino acusatório às mulheres romanas (Romanos 1: 26) para condenar presumidas tentativas de subverter a ordem dos gêneros, do que resultaria uma deliberada oposição à natureza. Na Idade Média, isso se concretizaria em certos temores específicos, como a preocupação com eventuais relações amorosas entre freiras – como receava Agostinho – ou com o uso dos corpos femininos para finalidades inadequadas – como temia Abelardo. Disso resultava a qualificação de mulheres que se relacionavam com outras mulheres como “diabólicas”, como sustentava Hildegard de Bingen, ou “sodomitas”, consoante a formulação aqui-niana.

No artigo referido, eu propus análises para duas cantigas trovadorescas bastante conhecidas. Num primeiro momento, analisei a cantiga atribuída a Afonso Anes do Cotom – trovador galego sobre quem pouco

conhecemos para além de sua possível condição de cavaleiro e das relações com figuras relevantes como João Soares Coelho, Martim Soares e Pero da Ponte – e reputada como uma das mais obscenas constantes do *corpus* trovadoresco: “Mari’Mateu, ir-me quer’eu daquém” (B 1583, V 1115). Inserida no ciclo de composições que tinham por alvo as soldadeiras, a cantiga de Afonso Anes do Cotom recorria ao repertório usualmente mobilizado para atacar mulheres estigmatizadas na sociedade medieval, precisamente por conta de sua inadequação a modelos de feminilidade hegemônicos. No caso de Maria Mateu, a caracterização desviante estava ostensivamente associada ao comportamento sexual; trata-se, com efeito, da única cantiga peninsular na qual o desejo amoroso de uma mulher por outra é explicitamente mencionado, uma vez que o sujeito poético, frustrado por não dispor de uma “cona” para si – que lhe é negada precisamente pela soldadeira –, acusa-a de recusá-la por ser, ela mesma, “*desejosa [...] de cono*”. Ao mesmo tempo, o texto lírico possibilitava ao trovador afirmar sua própria virilidade: ao lamentar o fato de deus haver oferecido conas em abundância (“*de conos avondar*”) a quem delas não precisa (ou seja, outros homens que, considerando as particularidades do trovadorismo, eventualmente estariam presentes no momento de realização do espetáculo), estabelecia um contraste entre a sua própria disposição sexual e as de seus se-

melhantes – o que tinha o efeito de reiterar o “desvio” de Maria Mateu.

A segunda cantiga analisada no artigo é atribuída a Fernando Esquio, trovador sobre quem também dispomos de poucas informações, mas que tem sido identificado como pertencente à pequena nobreza galega; trata-se da não menos notória “A vós, Dona abadessa” (B 1604bis, V 1137). Constante do vasto *corpus* de cantares direcionados a figuras religiosas, a cantiga relata a oferta, por parte do sujeito poético, de “quatro caralhos franceses” – ou seja, pênis artificiais – a uma abadessa, sendo esse presente acompanhado pela remessa de mais um par, endereçado à priorisa. Explorando o *topos* da imoderação sexual feminina – o que é reforçado pela menção a uma outra mulher que teria enviado os objetos ao sujeito poético, referida como “*ũa burguesa*” –, a cantiga também enfatiza o tema da vaidade e do gosto pelo luxo (visto o refinado feito dos itens, caracterizados como “caralhos de mesa” que, portanto, poderiam ser utilizados também para a decoração). Não obstante, como procurei demonstrar na interpretação proposta, parece-me anacrônica a leitura de que a abadessa pudesse utilizar os “caralhos franceses” para estimular a si mesma, visto ser mais comum em narrativas medievais o uso de artefatos desse tipo como substitutivos do pênis para relações sexuais entre mulheres, o que acarretava severas punições. Conquanto não desconhecida, a masturbação feminina não era considerada um

ato sexual efetivo, sendo eventualmente considerada uma forma de resguardar a castidade. No caso da cantiga de Fernando Esquiu, parece-me que a cantiga sugere o uso das peças em relações sexuais entre a abadessa e a priora, possivelmente para uma dupla penetração, o que configuraria um gravíssimo pecado: a realização da cópula com recurso a um dispositivo que facultasse a uma das mulheres assumir a posição masculina, invertendo a “ordem natural”.

Meu objetivo, neste artigo, é propor uma leitura para uma cantiga menos conhecida: trata-se de “Dona Ouroana, pois já besta havedes” (B 1499, V 1109), de João Garcia de Guilhade. Devo admitir, já de início, que é uma obra de difícil leitura, na qual a tradição crítica, já desde Manuel Rodrigues Lapa, usualmente percebe alusão a um eventual desejo “desviante” apenas na *fiinda*; pretendo aprofundar e complexificar essa interpretação, por meio de uma análise minuciosa do texto.

2 A BESTA DE “DONA” OUROANA

João Garcia de Guilhade foi um cavaleiro português que, como trovador, notabilizou-se pela originalidade e pela produtividade (OLIVEIRA, 1993, p. 348; TAVANI, 2002, p. 402-403). Tendo frequentado a corte de D. Afonso X, Guilhade participou do conjunto de trovadores que compôs cantigas satíricas sobre as

soldadeiras: mulheres que, também conhecidas no âmbito medieval como bailadeiras, cantadeiras ou jogralesas, participavam dos espetáculos trovadorescos dançando, cantando ou tocando instrumentos; e que, precisamente em decorrência da autonomia que alcançavam por intermédio de um ofício que impunha uma tensão no que tange aos parâmetros medievais de feminilidade, estavam sujeitas a uma estigmatização associada a um vasto repertório misógino, de onde o recurso ao nome que as reduzia à presumida prestação de serviços sexuais (MENÉNDEZ PIDAL, 1962, p. 31). Duas dessas cantigas já foram por mim analisadas em outro trabalho (SAMYN, 2020b), no qual apresentei algumas considerações acerca das cantigas direcionadas a Elvira López: “Elvira López, que mal vos sabedes” (B 1487, V 1099) e “Elvira López, aqui noutro dia” (B 1488, V 1100); composições que, como destaquei no referido artigo, destacam-se por um inventivo jogo de deslocamentos associado a um comportamento sexual desviante.

Se o objeto dos desejos de Elvira López era o seu *peom*, diferente é a direção dos supostos anseios sexuais de Dona Ouroana, o que justifica a análise, neste artigo, da cantiga que lhe é dedicada, já agora transcrita:

Dona Ouroana, pois já besta havedes,
outro conselh'ar havedes mester:
vós sodes mui fraquelinha molher
e já mais cavalgar nom podeades;

mais, cada que quiserdes cavalgar,
mandade sempr[e] a besta chegar
a um car[v]alho, de que cavalguedes.

E cada que vós andardes senlheira,
se vo'la besta mal enxada andar,
guardade-a de xi vos derramar,
ca, pela besta, sodes soldadeira,
e, par Deus, grave vos foi d'haver;
e punhade sempr'en'[a] guarecer,
ca em talho sodes de peideira.

E nom moredes muito [e]na rua,
este conselho filhade de mim,
ca perderedes log'i o rocim
e nom faredes i vossa prol nêã;
e mentr'houverdes a besta, de pram,
cada u fordes, todos vos farám
honra doutra puta fududancua.

E se ficardes em besta luar,
eu vos conselho sempr[e] a ficar
ant'em muacho novo ca em mua.
(B 1604bis, V 1137: CMGP, 63, 50²)

Se António da Costa Lopes (2003, p. 143) manifestava dúvidas acerca da condição de soldadeira atribuída a Elvira López pela fortuna crítica, por não haver encontrado nas composições elementos suficientes para tal caracterização, diferente é o caso de Dona Ouroana – que, como vimos, é assim explicitamente designada na cantiga, o que opera como elemento distintivo no que tange às suas diversas homônimas,

2 Para todas as cantigas referidas, utilizei a edição do *corpus* integral profano sob responsabilidade de Graça Videira Lopes – *Cantigas medievais galego-portuguesas* (doravante, CMGP), identificando a cantiga de acordo com sua posição nos volumes da referida edição.

como aquelas atestadas por Lopes no julgado de Faria, ao longo do século XIII (2003, p. 142). Na verdade, o modo como ocorre essa tipificação reforça o que já afirmei acerca da posição particular das soldadeiras, como espero demonstrar.

Já o primeiro verso demanda uma leitura atenta à caracterização de Ouroana como “Dona” – epíteto honorífico que, como já destacava Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1922, p. 31), é “empregado diante de nomes próprios como título nobiliárquico”, o que implica um sentido evidentemente irônico; por outro lado, há uma relação entre a posição social ocupada por Ouroana e o fato dela dispor de um cavalo (“*besta*”), o que, a princípio, poderia evocar a associação entre as práticas da cavalaria e as distrações da nobreza, visto que a arte de cavalgar era “obrigação do nobre” (MARQUES, 1974, p. 190). Contudo, a inadequação desse lugar é evidenciada nos versos seguintes. Assumindo sua posição masculina, a voz poética já se dispõe a aconselhar Ouroana – perceba-se: não porque ela deliberadamente o busque, mas porque ela tem necessidade (“*mester*”) dele, o que sugere uma impossibilidade de reconhecimento de sua própria condição. Com efeito, a voz masculina imediatamente denuncia a precariedade de Ouroana, figurada como uma mulher muito frágil (“*mui fraquelinha molher*”), que sequer pode cavalgar adequadamente. Vale destacar, portanto, o jogo de contradições que tem lugar na cantiga: alcunhada como a “Dona” que

não é – porque identificada como soldadeira, ainda não textualmente, mas certamente assim reconhecida pelo público a quem se dirigia a composição, no âmbito de um espetáculo do qual a própria soldadeira certamente participava –, Ouroana tem um cavalo que (supostamente) não pode cavalgar.

O que pode soar inconsistente desde uma perspectiva lógica ou racional ganha sentido desde uma percepção retórica: trata-se, desde o início, de apresentar Ouroana como uma mulher que contradiz a sua própria condição; ou seja, como uma mulher inadequada a tudo aquilo o que ela mesma, essencialmente, é, antecipando uma argumentação que culminará na *fiinda*. Isso é enfatizado nos três versos que encerram essa primeira cobra, na qual o sujeito poético oferece a Ouroana o tal conselho: se ela quiser cavalgar – ou seja: se quiser assumir a posição que lhe cabe socialmente –, o que deve fazer é ordenar que sua montaria se aproxime de um “car[v]alho”. Não me interessa, aqui, questionar se caberia manter no verso o termo ‘*caralho*’, presente nos manuscritos e mantido nas edições de Rodrigues Lapa (213: 1998, p. 145) e na coordenada por Mercedes Brea (70, 16: 1996, p. 445), ou se faz sentido acolher a alteração proposta por Graça Videira Lopes, “ainda que sem certezas” (172: 2002, p. 216), a partir do entendimento de que a cantiga funciona no registo do equívoco; o que me parece capital é a percepção de que o apoio imposto para que a montaria seja possível demanda o recurso

ao falo, sendo essa a única forma de Ouroana exercer a tarefa que a caracteriza: ou seja, o ato mesmo de cavalgar.

A segunda estância traz uma alusão a práticas sexuais atribuídas a Ouroana que, a meu ver, tem sido subestimada pela crítica. Numa leitura primária, a voz poética mantém o tom de aconselhamento, sugerindo a Ouroana que, quando andar sozinha (“*senheira*”), deve atentar para o risco de ter sua besta “*mal enselada*”, considerando a chance de que seja derrubada ou de que o animal lhe escape (“*de xi vos derramar*”); afinal de contas, foi-lhe custoso (“*grave*”) obter a “besta”, sendo ela uma soldadeira com aspecto franzino (“*em talho sodes de peideira*”), o que acentua a importância de cuidar (“*guarecer*”) do animal. Parece-me crucial, todavia, investir em uma segunda leitura do poema, não suposta pelas anotações de Rodrigues Lapa (213: 1998, p. 145) e apenas sugerida pelas observações de Lopes (172: 2002, p. 216).

Nessa interpretação, o jogo de contradições presente na primeira estrofe estaria preservado no verso de abertura, de maneira particularmente maliciosa: não caberia pensar numa possibilidade de Ouroana andar sozinha, sendo ela uma soldadeira – qualificação que pressupõe algum tipo de acompanhamento, em decorrência do ideário patriarcal acerca da feminilidade³; não obstante, sua companhia estaria velada

3 Encontro ironia semelhante em “Maria Negra vi eu, em outro dia” (B 1382, V 990), de Pero Garcia Burgalês (cf. SAMYN, 2020^a).

sob a figura da “besta”. Nesse sentido, o “mal ensinamento” deve ser compreendido não como a mal colocação da “sela”, mas como a ausência do “selo”, alusiva à promiscuidade sexual feminina. Numa situação como essas, caberia a Ouroana preservar-se contra o risco de que ela mesma se “derramasse” (no sentido de voluntariamente pôr-se abaixo), o que insinuaria uma disposição, por parte da soldadeira, a atender às solicitações da companhia. Essa interpretação sugere instigantes possibilidades de leitura para a segunda metade da cobra: se Ouroana é uma soldadeira precisamente por dispor dessa “besta” (que, evidentemente, não se trata de nenhum animal), o termo ‘grave’ não tem aqui a acepção de ‘custoso’, mas de ‘infeliz’ ou ‘desagradável’⁴, desde uma perspectiva patriarcal moralizante. Caberia à soldadeira, portanto, cuidar da “besta” que tomou por companhia, admitindo sua condição vulgar (sentido frequente para “*peideira*”).

Já no verso que abre a penúltima estância, importa atentar para o equívoco. O conselho para que a soldadeira não permaneça muito tempo na rua alude ao espaço urbano designado para as trabalhadoras sexuais, algo que será reforçado no último verso – determinação política que, embora oficialmente estabelecida de modo mais amplo a partir do século XIV, com a regulamentação das “mancebias”, configurava uma realidade já mencionada em documentos ante-

4 Sentidos atestados por Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1920) e José Joaquim Nunes (1928) em suas anotações ao Cancioneiro da Ajuda.

riores (DUARTE, 2010, p. 178-179; OLIVEIRA, 2015, p. 195-197). Desse modo, se uma leitura ingênua destaca a admoestação sobre o risco de perda do cavalo caso Ouroana se tarde demasiadamente na rua, o que lhe acarretaria um evidente prejuízo, uma percepção mais atenta dilata a generalização estigmatizante: tratando-se de uma soldadeira – portanto, de uma prostituta, no ideário medievo –, era essa decerto a condição também de sua companheira; desse modo, permanecer na rua significaria deixar os corpos à disposição dos homens, o que poderia fazer com que cedessem à ordem “natural” heteronormativa. Se essa interpretação procede, é notável que o risco desse prejuízo seja limitado a Ouroana: isso pode sugerir que, nela, é tão profundo o “desvio” que não há qualquer possibilidade de que as relações sexuais com homens ultrapassem as fronteiras do ofício, em oposição ao “rocim” – ou seja: que Ouroana não corre o risco de “perder-se” (o que implicaria, na verdade, um retorno à “normalidade”). Já os três versos que encerram a cobra ressaltam a condição extraordinária dessa “*puta fududancua*” que, em contraste com as suas pares, permanece inseparável de sua “besta”. Assim se reafirma a caracterização de Ouroana como uma mulher que, esteja onde estiver, é sempre reconhecível por ter ao seu lado uma companheira.

Por fim, a *fiinda* reforça a tentativa de “normalização” das propensões de Ouroana. Em termos retóricos, importa destacar a explicitação do que, até agora,

permanecia implícito: a inclinação particular do desejo da soldadeira, no que diz respeito à ordem dos gêneros. Construindo o equívoco a partir do duplo sentido de “ficar” – remetendo, por conseguinte, tanto às vivências afetivas quanto ao ato sexual propriamente dito –, a voz poética recomenda à soldadeira que, caso insista em envolver-se com qualquer “*besta muar*”, não se meta em/com (ou: não se assente com, tampouco sobre) mulas, mas em/com um “macho novo”. Essa seria uma forma de reinscrever Ouroana nos limites da feminilidade aceitável (enquanto mulher) e tolerada (enquanto soldadeira).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No começo deste artigo, mencionei um outro texto no qual propus análises para duas cantigas que tratavam de relações eróticas entre mulheres em cantigas trovadorescas. Em “Mari’Mateu, ir-me quer’eu daquém” (B 1583, V 1115), de Afonso Anes do Cotom, essa propensão sexual estava evidente no texto, embora sem um direcionamento específico: a soldadeira figurada era “*desejosa [...] de cono*”, o que bastava para que fosse caracterizada como desviante. Já em “A vós, Dona Abadessa’ (B 1604bis, V 1137)”, de Fernando Esquio, procurei demonstrar como o manejo de certos dispositivos sexuais provavelmente dizia respeito a uma relação sexual *contra naturam* entre duas

religiosas, consoante o imaginário epocal. Embora a composição de João Garcia de Guilhade aqui analisada demande a construção de uma leitura mais atenta às entrelinhas, espero ter demonstrado que “Dona Ouroana, pois já besta havedes” (B 1604bis, V 1137) faz jus à inscrição no *corpus* satírico que tematiza essa categoria “desviante” de mulheres, perante o imaginário patriarcal (não restrito ao) medievo.

Por fim, penso que cabe ressaltar o fato de que todas essas cantigas foram compostas por homens que reproduziram os valores próprios de um mundo androcêntrico e profundamente influenciado pelo ideário cristão. Precisamente por isso, cabe perceber como tudo funciona a partir de associações generalizantes e reducionistas. Como a Maria Mateu figurada por Cotom, a Ouroana imaginada por Guilhade demonstra desejos que sempre a conduzem a outros corpos femininos, o que a distingue de outras mulheres (enquanto singular “*puta fududanca*”); como as religiosas descritas por Esquio, Ouroana não dispensa o uso de um dispositivo que faça as vezes de falo (o “*car[v]alho*” mencionado na primeira cobra), algo impensável no âmbito de um ideário incapaz de conceber uma relação sexual entre mulheres que dispense um substitutivo para o pênis – um entendimento da sexualidade feminina que persiste num mundo, ainda hoje, politicamente e culturalmente ordenado por princípios patriarcais.

REFERÊNCIAS

- BREA, M. (coord.). *Lírica profana galego-portuguesa: corpus completo das cantigas medievais, com estudo biográfico, análise retórica e bibliografia específica*. Santiago de Compostela, 1996.
- CAPELLANUS, A. *De Amore*. Ed. Inés Creixell Vidal-Quadras. Barcelona: El Festín de Esopo, 1985.
- DUARTE, L. M. Marginalidade e marginais. In: SOUSA, B. V. (coord.). *História da vida privada em Portugal: a Idade Média*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.
- LAPA, M. R. *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 4. ed. Lisboa: João Sá da Costa, 1998.
- LOPES, A. C. *O trovador Guilhade e a sua terra de origem*. Barcelos: Câmara Municipal, 2003.
- LOPES, G. V. *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 2002.
- LOPES, G. V. (ed.). *Cantigas medievais galego-portuguesas: corpus integral profano*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2016. 2v.
- MARQUES, A. H. O. *A sociedade medieval portuguesa*. 3. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1974.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. *Poesía juglaresca y juglares*. 5. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1962.
- NUNES, J. J. *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1928. v. 3.
- OLIVEIRA, A. R. Johan Garcia de Guilhade. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1993.
- OLIVEIRA, A. R. *O dia-a-dia em Portugal na Idade Média*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2015.
- SAMYN, H. M. Do erotismo entre mulheres em duas cantigas trovadorescas: sobre “Mari’Mateu, ir-me quer’eu daquém” (B 1583, V 1115), de Afonso Anes do Cotom; e “A vós, Dona Abadessa” (B 1604bis, V 1137), de Fernando

Esquio. In: CARDOSO, Patrícia da Silva; BUENO, Luís (org.). *Nós e as palavras*. Cotia: Ateliê, 2018. p. 203-218.

SAMYN, H. M. Sobre a “negrura” de Maria Negra: apontamentos sobre três cantigas satíricas de Pero Garcia Burgalês. *Abriu*, Barcelona, v. 9, p. 125-142, 2020a. DOI: 10.1344/abriu2020.9.8.

SAMYN, H. M. “Elvira López, seu Peom e sua Maeta: sobre duas cantigas satíricas de João Garcia de Guilhade”. *Texto poético*, v. 16, n. 29, p. 155-167, jan./abr. 2020b. DOI: 10.25094/rtp.2020n29a647.

TAVANI, G. *Trovadores e jograis*: introdução à poesia medieval galego-portuguesa. Lisboa: Caminho, 2002.

VASCONCELOS, C. M. *Glossário do Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira, 1922. Separata da Revista Lusitana, v. 23.